

LOLA FLORES  
CULTURA POPULAR, MEMORIA SENTIMENTAL  
E HISTORIA DEL ESPECTÁCULO



PREMIO MANUEL ALVAR DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS 2016

ALBERTO ROMERO FERRER

# *Lola* FLORES

CULTURA POPULAR, MEMORIA SENTIMENTAL  
E HISTORIA DEL ESPECTÁCULO



*f)L* Fundación José Manuel Lara

Obra galardonada con el Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos 2016  
convocado por la Fundación Cajasol y la Fundación José Manuel Lara

Formaron el jurado, reunido el 7 de marzo de 2016:

Antonio Cáceres, Jacobo Cortines Torres, Ignacio F. Garmendia, Alberto González Troyano,  
Joaquín Pérez Azaústre, Nativel Preciado y Rafael Valencia

**Fundación | Cajasol**

Primera edición: junio, 2016

© Alberto Romero Ferrer, 2016

© Fundación José Manuel Lara, 2016

Avda. de Jerez, s/n. Edif. Indotorre. 41012 Sevilla (España)

Diseño y maquetación: milhojas. servicios editoriales

Ilustración de cubierta: Juan Gyenes, 1959, VEGAP

Imágenes de interiores: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Banco Español de Crédito (Sevilla), Fundación Juan March (Madrid), Museo Julio Romero de Torres (Córdoba), Fundación Caballero Thomas de Carranza (Madrid), Archivo gráfico de la Filmoteca Española (Madrid), VEGAP, colecciones particulares

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Dep. Legal: SE 869-2016

ISBN: 978-84-15673-22-4

Printed in Spain - Impreso en España

*Para Pablo, Yolanda y Alberto*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	13
------------------------	----

## CAPÍTULO I. ESPAÑA FLAMENCA. CULTURA POPULAR Y CULTURA CULTA

EN EL TEATRO Y LA MÚSICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: LAS RAÍCES ARTÍSTICAS DE LOLA FLORES (1923-1938) . . . . .	21
Culto y popular en la música y el teatro español: la herencia de la Edad de Plata . . . . .	21
La España flamenca de antes de la guerra civil en el baile español: la Argentina y la Argentinista . . . . .	29
La «gitanería en un acto» de Manuel de Falla: <i>El amor brujo</i> o la modernidad teatral . . . . .	37
Entre el Concurso de Cante Jondo y la ópera flamenca: la profesionalización del cante . . . . .	50
Cansinos Assens y la publicación de <i>La copla andaluza</i> (1933-1936) . . . . .	55
Los entornos sociales del flamenco: el Jerez de la Frontera de Lolita Flores, entre la taberna y la academia . . . . .	58
Culto y popular tras la muerte de Antonia Mercé: la génesis de la artista . . . . .	65

## CAPÍTULO II. DE LA NIÑA DE FUEGO A LA ZARZAMORA: FLAMENCO,

COPLA Y TEATRO EN LA POSGUERRA (1939-1949) . . . . .	73
Una nueva farándula para la copla . . . . .	73
Un mundo de <i>ellas</i> : artistas y personajes. La <i>femme fatale</i> , pero a la española . . . . .	84
Los orígenes de la canción escenificada en el siglo XX . . . . .	94
El flamenco y la copla en el teatro y el ballet: del café cantante al escenario . . . . .	97
Julio Romero de Torres, una estética teatral y visual para la copla y el flamenco de los años cuarenta . . . . .	106
Los espectáculos de «Arte Español» de la posguerra: la aparición de Imperio de Jerez . . . . .	115
<i>Zambras</i> (1944-1949): la Niña de Fuego y la Salvaora . . . . .	120
José Caballero y el lorquismo escenográfico . . . . .	141

En la copla: <i>El Lerele, La Zarzamora, ¡Ay, pena, penita, pena!, Limosna de amores, A tu vera...</i> . . . . .	149
Del <i>Requiem por Federico</i> al <i>Romance de la luna, luna</i> . . . . .	156
Bajo la dirección de Pilar López y Antonio el Bailarín . . . . .	167
Del espectáculo de «Arte Español»: otra vez al tablao . . . . .	175

CAPÍTULO III. DE MÉXICO A ESPAÑA, DEL TEATRO AL CINE: LA FARAONA,

MUSA DEL CINEFOTOCOLOR PARA EL RÉGIMEN (1950-1974) . . . . .	179
La clave americana: Cesáreo González y Suevia Films . . . . .	179
La imagen de Lola Flores en la nueva cultura oficial del franquismo . . . . .	188
El <i>plan González</i> : copla, flamenco, toros y bailes regionales. . . . .	193
Una interpretación telúrica de la artista: <i>Embrujo</i> (1947) de Serrano de Osma . . . . .	203
Mundo gitano y flamenco en el cine: una compleja no-relación . . . . .	211
Tras el modelo de Hollywood, pero a la española: ha nacido una estrella . . . . .	216
Una musa del Cinefotocolor . . . . .	220
Siempre en bata de cola: de México a La Habana y Nueva York . . . . .	228

CAPÍTULO IV. «YO SOY LOLA FLORES, Y YA NO PUEDO REMEDIARLO»: UNA MEMORIA SENTIMENTAL PARA LA TRANSICIÓN Y EL POSFRANQUISMO

(1975-1995) . . . . .	239
Posmodernidad e impostura . . . . .	239
La memoria de la copla como memoria de la posguerra . . . . .	246
Y Televisión... modernidad y cultura democrática o la copla en entredicho . . . . .	256
Un «tablao flamenco de mal gusto»: el rechazo de la Transición. . . . .	263
Heterodoxia y fatalidad de la Petenera como claves posmodernas: las lecturas de Francisco Umbral. . . . .	267
Entre Carmen Laforet y Ana María Matute . . . . .	278
Voz y rostro de memoria, la lectura reconciliadora de Terenci Moix . . . . .	281

EPÍLOGO. MÁS ALLÁ DE LOS TÓPICOS: UN CUARTO DE ATRÁS DEL

ESPECTÁCULO Y EL ENTRETENIMIENTO . . . . .	287
--	-----

NOTAS . . . . .	295
-----------------	-----

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA . . . . .	337
----------------------------------	-----



Ya lo ven nuestros abonados: el elemento flamenco torna a invadir el teatro de Eguilaz. En estos días deberá llamarse el coliseo, no teatro de Eguilaz, sino Tabanco de... cualquier cosa, porque no puede asociarse nombre tan invicto a manifestación tan repugnante.

*Asta Regia*, Jerez de la Frontera, 1880

Desde lo alto de los tablados, semejantes a altares, ¡cuántas de esas mujeres cantan la amargura de su propia vida, hecha ya arte y mito!

RAFAEL CANSINOS ASSENS, *La copla andaluza*, 1933-1936

Al comedor aquel también ellos lo llamaban «el cuarto de atrás», así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos.

[...]

Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó.

—¿Y con la guerra cambiaron las cosas?

—Sí. Hay como una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento. La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despensa fue uno de los primeros cambios que se produjeron en la parte de acá de aquella raya.

CARMEN MARTÍN GAITE, *El cuarto de atrás*, 1978



## INTRODUCCIÓN

Y lo mismo ella maneja  
su cuerpo cuando lo baila  
que si corriese tormenta  
un barco...

JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *La Feria del Puerto*, ca. 1790

Bailando, oro de ley...  
esa llega a donde quiera...  
si levanta los brazos y dice aquí estoy yo  
se acabaron todas las que andan por ahí presumiendo de artistas.  
CABALLERO BONALD, *Dos días de septiembre*, 1962

Pocas figuras tan agradecidas como Lola Flores.  
Es uno de los personajes más atractivos de la España  
contemporánea.  
TERENCI MOIX, *Suspiros de España*, 1993

Lola Flores constituye una parte de singular importancia de ese *cuarto de atrás*, que diría Carmen Martín Gaité, que conforma la historia de la cultura popular de la España contemporánea. Es uno de esos casos excepcionales donde se entrelazan, además de música, flamenco y copla, una parte muy significativa de la historia y la memoria sentimental de la España de la posguerra y otra historia, nada oficial, del teatro y el cine español de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Satisface todo un sistema de emociones, imágenes, voces y sonidos que, gracias a la escena, la radio, el vinilo, la gran pantalla y la repercusión mediática del personaje, ayudará a construir un determinado e inequívoco imaginario y una cierta auto-iconografía identitaria sobre España y los españoles de extraordinaria presencia –y resistencia– en los ámbitos más diversos, incluidas las esferas más domésticas del hogar.

«Suspiros de España» denominaría todo aquello Terenci Moix, uno de sus más legítimos testigos y mejores cicerones, que tomaba esa afortunada expresión del popular pasodoble de principios de siglo –1902– del maestro Antonio Álvarez.<sup>1</sup> *Suspiros* que constituyen una presencia central en la cultura popular española del siglo XX y que tenían que ver, y mucho, con aquella España de pueblo y campo ahora en pleno proceso de transformación hacia los modelos urbanos, y de la que la copla se convertiría en uno de sus últimos testimonios artísticos.

Reflexiones de este tipo fueron las que me llevaron, en parte, hasta el personaje y la artista que da luz a estas páginas: Lola Flores. Una mujer que, de la posguerra al posfranquismo y hasta los albores del siglo XXI, va a servir para mostrarnos, a través del hilo conductor de su agitada trayectoria artística y vital, algunas de las consignas de una intrahistoria sentimental vinculada a los ámbitos de esta otra historia del espectáculo popular en la España del siglo XX, sin olvidar el cariz tremendamente original, libre y transgresor de su inventada impostura flamenca y gitana en una España de posguerra que había «prohibido mirar hacia atrás» y donde las palabras «restricción», «racionamiento» y «pecado» –como bien apuntaría otra vez la autora de *Entre visillos*– se habían instaurado en la vida, la oficial y la no oficial, de todos los españoles, confinados o enclaustrados en una especie de *páramos de asceta, por donde cruzaba errante la sombra de Caín*, en el que se había convertido España. Una impostura, pues, –no cabe duda– que tenía mucho de libertad, provocación y desplante como actitud vital.

La brillante y convulsa biografía de la Faraona –uno de sus apodosados más rotundos, contundentes– pone sobre el tapete un buen número de cuestiones importantes respecto a la configuración en la Península de los espectáculos teatrales y cinematográficos, y la industria cultural del entretenimiento: el entretenimiento de los sectores sociales más variados –incluyendo los más populares–; los cambios en la sociabilidad de la posguerra, que alumbrarán otras formas de diversión y de espectáculo, especialmente en los ámbitos urbanos como reductos de esa España agraria, campesina, ahora en

peligro de extinción; el establecimiento del peculiar *star system* con acento andaluz del cine español de los años cuarenta y cincuenta; el desarrollo de la industria discográfica y sus relaciones con los géneros populares de la copla y el flamenco; o la compleja y ambigua convivencia del mundo del espectáculo con el régimen franquista, principalmente en los duros años de la posguerra y su esquiva y posterior climatización a los efervescentes contextos políticos e ideológicos que surgían de la Transición y la democracia.

Todo ello sin olvidar otras cuestiones más particulares del personaje relativas, por ejemplo, al ascenso social de la mujer en el mundo del espectáculo en una sociedad tan conservadora, machista, como la que sacude la España nacional-católica del franquismo, su despegue respecto a sus orígenes humildes –por cierto, siempre reivindicados con orgullo por la artista– en una Baja Andalucía muy estigmatizada por el ruralismo y el atraso cultural y económico, o su extraordinaria adaptación a los medios y formatos televisivos a partir de los años setenta, como nuevos soportes para el entretenimiento de masas, con las que supo conectar desde el primer momento en que sube a un escenario.

Pero más allá de su historia personal, de por sí ya merecedora de todo el interés –ahí quedaban reportajes, entrevistas y documentales para televisión, varios libros de biografías,<sup>2</sup> prensa de sociedad, etc... que lo testimonian– para adentrarse en su trayectoria también se debían plantear una serie de cuestiones previas, una especie de armazón teórico e historiográfico, que pudiera servir para dar luz y comprensión al significado cultural del personaje. Porque lo primero que había que subrayar era la extraordinaria compenetración de su intensa vida artística con los diferentes momentos de la historia contemporánea de España que le tocará vivir: desde los albores de la guerra civil hasta prácticamente el fin de siglo.

Abordar un personaje tan agradecido y atractivo como el que subyace bajo el nombre de Dolores Flores Ruiz (Jerez de la Frontera, 1923- Madrid, 1995), aunque las satisfacciones pueden ser muchas, también tiene sus riesgos y peligros. Porque a la complejidad de sus raíces artísticas o su más que dilatada trayectoria en el mundo del es-

pectáculo en sus formatos más diversos se unían, además, una serie de prejuicios ideológicos, históricos y culturales derivados, en parte, de su consideración como un producto de la subcultura, como un producto del franquismo más recalcitrante y, más recientemente, como un producto de las revistas del corazón y el entretenimiento social.

Sin negar la mayor, y admitir que tras Lola Flores efectivamente se podían encontrar todos esos registros, no es menos cierto que tras esas apariencias también se sostiene una artista flamenca de considerable altura, del linaje o la estirpe de una Argentinita o una Pastora Imperio, por ejemplo, y en la que, por tanto, subyacen otros elementos y formas de mayor calado, de las que la artista tiene en numerosas ocasiones –prácticamente siempre– plena conciencia.

Es aquí donde cobra sentido el discurso biográfico-interpretativo que pretende articular este ensayo, con el que se procura definir y reubicar a esta flamenca única de Jerez de la Frontera como una clave de época, de la posguerra al posfranquismo, sin desatender las diferentes tradiciones anteriores, siempre a caballo entre lo popular y lo culto, así como los duros y controvertidos tejidos de subsistencia que marcarán su trayectoria. Por ello, se propone una lectura con cuatro focos de atención, sin menoscabo de que, frente a esta cronología socio-cultural, también existe un continuo trasvase de planos que a modo de analepsis –el cinematográfico *flashback*– va a jugar en las direcciones más diversas, incluso, como resultado último de un continuo ejercicio de construcción y reconstrucción de la memoria del pasado, que siempre asaltará a la artista tanto en sus espectáculos y funciones teatrales como en sus numerosas entrevistas. Un juego de memoria<sup>3</sup> del que también resultaría muy cómplice su público para el que Lola Flores es siempre la Salvaora y la Niña de Fuego, además de la Zarzamora de los años cuarenta.

La primera parada debía realizarse, pues, en sus profundas raíces artísticas que se sitúan en las brillantes décadas finales de la Edad de Plata, desde su nacimiento hasta su debut teatral (1923-1938), donde se produce el gran descubrimiento *culto* del mundo flamenco, desde un intenso y apasionado diálogo intercultural entre estas formas de

cante y baile vinculadas a la tradición popular del sur peninsular, la marginación de lo flamenco y su lenta reelaboración como cultura de prestigio. Un contexto flamenquista popularista cuyo testigo actualizará la jerezana tras la guerra: esa es al menos nuestra hipótesis de partida.

El segundo momento de interés debe situarse en los años de la posguerra, donde surge Lola Flores, la artista (1939-1949). En este sentido resulta importante subrayar la extraordinaria complicidad de un entorno tan hostil desde todos los puntos de vista, en especial por la fractura emocional de la guerra, lo que va a configurar su personalidad desgarradora y en algunos momentos hiperrealista dentro de una escenografía del hambre, el miedo y la exaltación patriótica que, de modo bastante inconsciente, se podía dejar entrever tras su carácter artístico. Es como si la jerezana de *El Lerele* representara el discurso de *Canciones para después de una guerra*,<sup>4</sup> aquel emotivo documental de Basilio Martín Patino, donde se superponían imágenes y copla en una aguda y molesta –para muchos– imagen intrahistórica de la posguerra española.

En tercer lugar, junto con la artista de cante y baile, junto a la artista de teatro, la estrella de cine (1950-1974). Son los años cincuenta y sesenta, un momento en el que se produce una especie de aparente domesticación de aquella racial Salvaora que cantara Manolo Caracol, para transformarse en una sofisticada, moderna, cosmopolita e internacional Lola Flores, la Faraona. Aparece aquí la artista cinematográfica que canta y baila, y que lleva su configuración flamenca como gitana de adopción a la gran pantalla; una actividad que, no obstante, seguirá alternando con sus espectáculos de teatro, pero también con actuaciones en tablaos y salsas de fiesta, donde el contacto directo con el público como siempre resultaba su mejor aliado. Eran los años en los que aparecía también otra Lola Flores, ahora esposa y madre, tras su matrimonio –también artístico– con Antonio González, *el Pescaílla*.

Es a partir de aquí donde encontramos a Lola Flores transformada en personaje. Un proceso de autoconstrucción que estaba ya presente desde su temprano debut en el teatro Villamarta de Jerez, pero

que adquiere una dimensión de coordenadas mucho más amplias conforme su trayectoria artística va avanzando, de manera muy privativa a partir de la Transición y la democracia (1975-1995), justo unos periodos en los que va a sufrir una cierta desconsideración – bastante desconsideración, excepciones al margen– por parte de la crítica bienpensante que solía vincularla, como a todas las intérpretes de la copla, con el franquismo.

Un mundo de copla, pandereta, batas de cola y gitanas impostadas que, sin embargo, será reivindicado por algunos de nuestros mejores novelistas e intelectuales, a pesar del rechazo generalizado, como parte inexcusable de la memoria sentimental del país. De esta suerte, y con la ayuda adicional además de otros relatos y otras voces, además de la suya, Lola Flores se convertiría en una extraordinaria referencia de época, en un contradictorio icono de la posmodernidad –Lola Nacional, Lola de España–, como bien supieron retratar algunos de nuestros posmodernos, quienes siempre supieron ver las calidades de la copla y sus intérpretes, más allá de su férrea e interesada apropiación por parte del régimen franquista, con especial atención a nuestra flamenca de Jerez.

Como el lector habrá notado, se pretendía, pues, una biografía de la artista en cuatro momentos: las últimas décadas de los años veinte (1923-1938), la posguerra y el teatro (1939-1949), su aventura cinematográfica (1950-1974) y, finalmente, su relectura moderna (1975-1995), lo que conforma un interesante e inquieto contrapunto, a modo de hilo conductor, respecto a la historia política, social y cultural del país, pues dicha sucesión de tiempos, por los azares del destino, venía a coincidir con una contundencia francamente muy llamativa con la cronología, fracturas y procesos de los distintos tiempos históricos que articulan la España contemporánea. La continuidad de Lola Flores, dado su protagonismo social y cultural, se convertía así en una eficaz interlocutora de esta línea del tiempo del siglo XX, en una secuencia capaz siempre de adaptación al cambio –como la mayor parte de los españoles de su generación–, sin por ello desertar de su excepcionalidad y verdad en el mundo del arte y el espectáculo.



Como se puede deducir de lo expuesto hasta ahora, era uno de los objetivos centrales de este trabajo, precisamente, explorar esos otros territorios, esos otros caminos poco transitados que solo se habían intuido en algunas voces heterodoxas respecto a la nueva oficialidad que emergía de los aires de libertad de la democracia, cuyo testigo modestamente se pretendía recoger. Y, con ello, trazar desde aquellas imposturas un recorrido a caballo ente la biografía, el ensayo académico y la reflexión crítica sobre un personaje que con carácter transversal, además de recorrer la historia contemporánea de España, recoge y actualiza la España flamenca anterior a la guerra civil tras la guerra civil: todo un reto, un desafío que la Niña de Fuego saldrá en clave de éxito más que sobresaliente. Y siempre desde una actitud de permanente diálogo con un público mayoritario que, ante su sola presencia, parecía abducido por su arte, por el *duende*, lo que le otorgaba un valor sociológico añadido de indudable interés que tampoco debía desmerecerse para comprender, entre otros muchos aspectos, la cultura sentimental y emocional de los españoles de su época, de su generación y de la inmediatamente posterior.

Por todas estas razones, la bibliografía, documentos y referencias que sirven de apoyo y soporte son de la procedencia más diversa: las fuentes primarias de los libretos de sus espectáculos, programas de mano, cancioneros, crónicas de la época, autobiografías de otros artistas contemporáneos a la Faraona, historias del espectáculo en España, coleccionables e historias de la copla, el flamenco y la canción, ensayos sobre la cultura popular y el folclore, reflexiones de corte antropológico, vinilos, películas, reportajes, entrevistas, televisión... Es decir, materiales muy heterogéneos que, dada la complejidad y el alcance en las direcciones más variadas de la artista, podían arrojar algo de luz sobre sus aportaciones al mundo del teatro, el flamenco, el cante, el baile, el cine, la copla, que a modo de puzzle fragmentado se nos presentaba como partes de un todo que no terminaba de comprenderse.

Los epígrafes de estas páginas que siguen, sus capítulos, no son sino una reflexión sobre cada una de esas piezas que debían ponerse en diálogo para comprender el significado, la importancia y la pro-

fundidad de una de las artistas más emblemáticas de la España de casi tres cuartos del siglo XX, ahora transformada en su propia leyenda, y que personificaba como única, aunque desde la paradoja que suponía su gitanismo de adopción, la fuerza, la garra y el misterio de la cultura flamenca, pero siempre desde la impostura.

Las más de ciento cincuenta mil personas –según las crónicas– que la acompañaron en su último adiós entre el 16 y el 17 de mayo de 1995 en el teatro madrileño del Centro Cultural de la Villa eran su público. Con su muerte se cerraba una época de la España flamenca, y con ella un capítulo central del arte escénico español del siglo XX.